

Степан Дегтярьов та його сучасники...

---

УДК 78.071.1(477):784+781.7

НАТАЛІЯ БЕЛІЧЕНКО

**УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНОПІСЕННЕ  
БАГАТОГОЛОСЯ  
ЯК ЧИННИК ХОРОВОГО МИСЛЕННЯ  
СТЕПАНА ДЕГТЯРЬОВА ТА ЙОГО СУЧАСНИКІВ**

Розглянуто питання впливів української народнопісенної поліфонії на музичну мову українських композиторів другої половини XVIII – початку XIX ст. Здійснено один із перших кроків у цьому напрямку шляхом узагальнення компаративних спостережень над поліфонічними властивостями хорової фактури (зокрема підголосковим по суті голосоведенням) на матеріалі вибраних духовних концертів Д. Бортнянського, С. Дегтярьова та А. Веделя. У результаті порівняння однойменних концертів Д. Бортнянського та С. Дегтярьова «Благо есть ісповідатися Господеві» виявлено наявність у їх кульмінаційних розділах спільної глибинної елементарної структурної формули у вигляді чергування функцій першого та п'ятого щаблів на домінантовому органному пункті. Цю формулу запропоновано розглядати як приховану бурдонну модель народнопісенного багатоголосся – «протягнену» у партитурі Д. Бортнянського або «репетиційну» у партитурі С. Дегтярьова (за термінологією І. Пясковського). Характерні типологічні ознаки цієї моделі виявлено й у лірницьких наспівах. З'ясовано, що ненормативне голосоведення у розглядуваних концертах С. Дегтярьова стає зрозумілим за умови уявлення його як основного двоголосся, яке звучить одночасно зі своїм похідним варіантом – із подвоєнням у верхню терцію одного верхнього голосу або обох голосів. Для стилів Д. Бортнянського та С. Дегтярьова характернішим є розгалуження верхньої пари голосів, тоді як для стилю А. Веделя типовим є ущільнення будь-якої теситурної пари. Розшарування чоловічих голосів асоціюється зі співочою традицією Києво-Печерської лаври.

**Ключові слова:** духовний концерт, народнопісенне багатоголосся, неімітаційна поліфонія, підголосковість, кант, бурдон.

---

© Беліченко Н. М.

---

Питання теоретичного осмислення національних коренів хорового мистецтва українських композиторів класичистичної доби належить до числа, з одного боку, начебто вже добре опрацьованих у вітчизняному музикознавстві, із другого, – знову актуалізованих на сучасному етапі, який, за висловом Н. Герасимової-Персидської, характеризується переосмисленням панівної у недалекому минулому теорії двох культур і відповідними кардинальними змінами у науковій парадигмі, позначеній тепер прагненням до цілісної картини світу<sup>1</sup>. Питання неабиякого впливу народнопісенної, зокрема й підголоскової, кантової та лірницької, традиції (ідеться про мелодику, гармонію та голосоведення) на музичну мову видатних українських митців кінця XVIII – початку XIX ст. тією чи іншою мірою, у різному контекстному оточенні та різній аспектації вже багаторазово порушувалось у науковій літературі, але дотепер воно ще не ставало предметом спеціального теоретичного дослідження у ракурсі проявів неімітаційної – народнопісенної – поліфонії. Тому мета цієї статті – зробити один із перших кроків в означеному напрямку шляхом узагальнення компаративних спостережень над поліфонічними властивостями багатоголосся (а саме, підголоскового голосоведення) на матеріалі вибраних духовних концертів Д. Бортнянського, С. Дегтярьова й А. Веделя, і тим привернути увагу до цієї проблеми взагалі. Наголосимо, що йдеться насамперед про неімітаційні поліфонічні принципи. Адже склалося так, що дослідження поліфонії у партесному і так званому «новому» хорових стилях у працях С. Скребкова, В. Протопопова, Н. Герасимової-Персидської, А. Михайленка, Л. Хіврич, І. Пяковського, Н. Супрун-Яремко, Н. Плотникової, О. Шуміліної та багатьох

---

<sup>1</sup> Gerassimowa-Persydska N. O. [Герасимова-Персидська Н. О.] Musik und Musikwissenschaft an der Wende einer Neuen Epoche [Музикознавство та нова парадигма] // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 80 : Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи : зб. наук. ст. Київ, 2009. С. 39.

---

інших учених пов'язане переважно із суто імітаційним ракурсом, тобто аналізом відповідних класичних – імітаційних, канонічних, фугованих – форм, які, так би мовити, лежать на поверхні, і дослідний «алгоритм» яких на сьогодні є добре уніфікованим і загальновідомим кожному, хто вивчає цю дисципліну. Між тим, хотілося би звернути увагу на той факт, що строга імітаційність ніколи не була провідним фактором організації багатоголосся в українському хоровому концерті. Однак чи є це свідченням невеликої питомої ваги поліфонії у концертному жанрі загалом, тобто його «неполіфонічності»? Відповідь видається очевидною. У такому разі частково з'ясовуються причини тих абсолютно незрозумілих із позицій класичної гармонії «теоретичних помилок» С. Дегтярьова, за висловом М. Лисицина<sup>1</sup>, або «начебто навмисних так званих паралельних октав і квінт», про які йдеться у передмові до клавіру ораторії С. Дегтярьова «Мінін і Пожарський» у виданні П. Юргенсона<sup>2</sup>. Найчастіше такі прецеденти розглядалися виключно як результат хибного голосоведення у творах композитора, але насправді вони є лише верхівкою айсберга і віддзеркалюють глибинні принципи мислення майстра, набагато складніші за гомофонно-гармонічні засади. Поступова зміна та розширення дослідницького ракурсу шляхом залучення методів аналізу неімітаційної поліфонії надасть реальну можливість дещо просунутись у розумінні та з'ясуванні походження зазначених гармонічних явищ у партитурах митця, якого неможливо запідозрити у дилетантизмі.

---

<sup>1</sup> Лисицын М. А. Предисловие // Историческая хрестоматия церковного пения под ред. свящ. М. А. Лисицына. Вып. I–VI. Санкт-Петербург : П. К. Селиверстов, Ценз. 1903. С. [III]. Автор передмови відзначає, що «теоретичні помилки» у партитурах С. Дегтярьова та А. Веделя виникають унаслідок не неосвіченості митців, а їх дещо ширшого від шкільних рамок погляду на справу.

<sup>2</sup> Дегтярев С. А. Минин и Пожарский или «Освобождение Москвы» : оратория : для голосов соло, хора и оркестра / перелож. для пения с ф.-п. К. Чернова. Москва : П. Юргенсон, [1913]. 175 с.

---

Навіть просте зіставлення початкових фрагментів у концертах «Благо єсть ісповідатися Господеві» Д. Бортнянського та С. Дегтярьова (щодо темпу, тональності, розміру, кількості і складу голосів, характерних мелодико-ритмічних формул руху тощо) свідчить про їх безперечну спорідненість (прикладі 1, 2).

Д. Бортнянський. Концерт  
«Благо єсть ісповідатися  
Господеві», I частина

С. Дегтярьов. Концерт  
«Благо єсть ісповідатися  
Господеві», І частина

**Andante**

Д. Бла - го есть

А. Бла - го есть

Б. Бла - го есть

Вип. 117 : Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі 113

Приклад 3.

А. Ведель. Концерт «**Боже, придоша язиці в достояніє Твоє**», I частина

Adagio

А. Бо - же,  
А. Бо - же,  
Т. Бо - же,  
Б. Бо - же,

Приклад 4.

С. Дегтярьов. Концерт «**Боже, придоша язиці в достояніє Твоє**», I частина

Adagio

А. Бо - же,  
А. Бо - же,  
Т. Бо - же,  
Б. Бо - же,

Наведені приклади не є винятковими в розглядуваних творах. Вони свідчать про певне «прекомпозиційне» вивчення первісного об'єкту мистецької уваги (згадаймо так звану «пародію» – улюблений вид композиторського мистецтва усіх часів і народів)<sup>1</sup>. Далі вказаний зв'язок вельми опосередковується, проте не зникає повністю. Наведемо лише кілька найбільш показових у контексті досліджуваної теми прикладів.

Так, порівняння збіжних за словесним текстом кульмінаційних розділів у концертах «Благо єсть ісповідатися Господеві» Д. Бортнянського та С. Дегтярьова дає підстави підтвердити очевидну наявність у них спільної глибинної елементарної структурної формули у вигляді чергування функцій першого та п'ятого щаблів на домінантовому органічному пункті. Розглядатимемо її як приховану бурдонну модель народнопісенного багатоголосся – «протягнену» в

<sup>1</sup> Див.: Герасимова-Персидская Н. А. Пародия в русско-украинской музыке XVIII века и ее связи с интермедийным театром // Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. С. 149–159.

партитурі Д. Бортнянського або «репетиційну» в партитурі С. Дегтярьова (за класифікацією І. Пяковського)<sup>1</sup>, – ускладнену застосуванням найпростішого нескінченного канону й елементів канонічної секвенції (приклади 5, 6).

Приклад 5.

Д. Бортнянський.

Концерт «Благо єсть ісповідатися Господеві», II частина

Д.  
в де-ся - то - струн-нім псал - ти - рі с пі - - - - -

А.  
в де-ся - то - струн-нім псал - ти - рі с пі - - - - -

Т.  
в де-ся - то - струн-нім псал - ти - рі с пі - - - - -

Б.  
струн - нім псал - ти - - - рі

- - - - - сне - ю в гу - сліх.

- - - - - сне - ю в гу - сліх.

- - - - - сне - ю в гу - сліх.

<sup>1</sup> Див.: Пяковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посіб. ; до 100-річчя Нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 4.

Приклад 6.

С. Дегтярьов.

Концерт «Благо єсть ісповідатися Господеві», І частина

[tutti] [f]  
A. в де-сятоструннім псалти - рі, в де-сятострун-нім псалти-рі, с піс нею в гусліх  
A. с піс нею, с піс нею,  
T. нощ в де-ся-тоструннім, в десятиструннім псалтирі, с піс не-ю, с піс-не  
B. нощ в де-ся-тоструннім, в десятиструннім псалтирі, с піс не-ю, с піс-не

[tutti] [f]  
с піс нею в гус - ліх, с піс нею в гус ліх.  
с піс - не-ю в гус - ліх, в гус - ліх.  
ю, с піс - не-ю, с піс - не ю в гус - ліх.

Як бачимо, у концерті «Благо єсть ісповідатися Господеві» Д. Бортнянського музичне втілення текстової синтагми «в десятиструннім псалтирі» у ритмічному плані є значно простішим, ніж в однойменному концерті С. Дегтярьова. Однак зауважимо, що Д. Бортнянський озвучив цю синтагму ще й у концерті «Боже, піснь нову воспою Тебі» (приклад 7).

Приклад 7.

Д. Бортнянський.  
Концерт «**Боже, піснь нову воспою Тебі**», I частина

[tutti]  
Д. в десятиструнним псалти-рі, пою Те-бі, по-ю Те-бі, по-ю  
А. в десятиструнним псалти-рі пою Те-бі, по-ю Те-бі, по-ю  
Т. в десятиструнним псалти-рі по-ю, по-ю Те-бі, по-ю Те-бі, по-ю  
Б. в десятиструнним псалти-рі по-ю Те-бі, по-ю

Цей варіант відтворення словосполучення «в десятиструнним псалтирі» є дуже близьким у ритмічному плані до варіанта з розглядуваного концерту С. Дегтярьова. Однак у наведеному фрагменті з концерту Д. Бортнянського немає паралелізмів у голосоведенні. У фрагменті ж із концерту С. Дегтярьова використано прийом варійованого унісонного дублювання двох фактурних пластів, які рухаються у паралельному терцієвому подвоєнні, а властиві цьому різновиду варіантно-підголоскової поліфонії суцільні паралелізми октав і квінт є неминучими за визначенням (див. останні п'ять тактів у прикладі 6).

Отже, інтонаційно-текстові паралелі у духовних концертах на слова псалмів мають більш узагальнений характер і не обмежуються рамками окремих творів.

Повернемось до характеристик означеної бурдонної моделі. Це звукоряд гармонічного мінору, неодноразове відтворення загального мелодичного руху в межах зменшеної квати між тонічною терцією та підвищеним сьомим щаблем, тривалий органний пункт на п'ятому щаблі. Відзначимо, що усі перелічені характерні риси цієї моделі є типологічними для більшості лірницьких наспівів, опублікованих у збірнику



П. Демуцького «Ліра і її мотиви»<sup>1</sup>. Яскравою ілюстрацією є фрагмент наспіву «Ісусе мой прелюбезний» (приклад 8).

Приклад 8.

Лірницький наспів  
«Ісусе мой прелюбезний» (за П. Демуцьким)

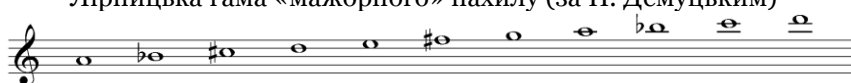
Andante



Як наголошував упорядник збірника, ця псалма була відома кожному лірнику. Проте привертає увагу не тільки інтонаційно-фактурний, а й ладотональний збіг деяких презентованих у збірнику наспівів із наведеними раніше фрагментами псалмових концертів Д. Бортнянського та С. Дегтярьова (ідеться про гармонічний *re minor*). Пояснюючи типові теситурні характеристики ліри, П. Демуцький окремо зазначив, що «виходить начебто скала **re major** і **re minor**, і весь багатий різнобарвний репертуар лірницький складається у такі дві скали: 1) на весело; 2) на жалоб»<sup>2</sup> (приклади 9, 10).


Приклад 9.

Лірницька гама «мажорного» нахилу (за П. Демуцьким)



Приклад 10.

Лірницька гама «мінорного» нахилу (за П. Демуцьким)



<sup>1</sup> [Демуцький П. Д.] Ліра і її мотиви / зібрав в Київщині П. Демуцький. Київ, 1907. 58 с.

<sup>2</sup> Там само. С. V.

Додамо кілька спостережень на підставі порівняння аналогічних кульмінаційних та збіжних за словесним текстом розділів у духовних концертах «Боже, приїдоша язиці в достояннє Твоє» А. Веделя та С. Дегтярьова. Викликає подив використання однакових прийомів, навіть із подібними ознаками нескінченного канону, однак цього разу в умовах іншої (хоча, знову ж таки, спільної) тональності – *до мінор* (приклади 11, 12).

Приклад 11.

А. Ведель.

Концерт «**Боже, приїдоша язиці в достояннє Твоє**», І частина

Д. *mp*  
і не бі по-гре-ба-йй їх, і не бі по-гре-ба-йй їх,

А. *mp*  
і не бі по-гре-ба-йй, і не бі по-гре-ба-йй, і не

Т. *mp*  
і не бі по-гре-ба-йй їх, і не

Б. *mp*  
по - - - гре - ба - йй

по-гре-ба - йй їх, по - гре - ба - йй їх.

бі по-гре-ба-йй їх, по - гре - ба - йй їх.

бі по-гре-ба-йй їх, по - гре - ба - йй їх.

їх, по - гре - ба - йй їх.

Приклад 12.

С. Дегтярьов.

Концерт «**Боже, приїдоша язиці в достояннє Твоє**», III частина

і не бі по - гре по - гре ба - яй, по-гре - ба - яй. ба - яй, по-гре - ба - яй. ба - яй, по-гре - ба - яй, по-гре - ба - яй.

Привертають увагу також властиві народнопісенному багатоголоссю каденційні загальні хорові унісони, які А. Ведель використав у завершенні розділу концерту.

У зв'язку з тим, що і Д. Бортнянський, і С. Дегтярьов, і А. Ведель поряд із бурдонною та варіаційно-підголосковою техніками використовували канонічні прийоми, необхідно функціонально розмежувати виявлені види поліфонічної фактури. Як бачимо, у низці, а можливо навіть у більшості випадків канони мають вторинний, похідний характер. Вони немов накладаються на підґрунтя неімітаційної поліфонії,

підсилюючи його прийомами точної або варійованої повторності, які, між іншим, подеколи можуть набувати певного риторичного підтексту.

Яскравою демонстрацією такого підпорядкування є початок розділу «Яко возвеселил мя еси, Господи» з концерту С. Дегтярьова «Благо есть ісповідатися Господеві». Перший восьмитакт цього розділу, який сприймається спочатку як нескінчений канон, будується на регулярному проголошенні унісонно-октавних вступів строго тонічної двотактної теми у супроводі знову ж таки тонічного органного пункту – бурдона. У результаті протягом восьми тактів поспіль у розмірі 2/2 на початку розділу звучить лише тонічна функція (приклад 13).

Приклад 13.

С. Дегтярьов.

Концерт «Благо есть ісповідатися Господеві», II частина

*Allegro moderato*

А. Я-ко воз-ве-се- лил мя\_ є- си, Гос-по-ди, Гос - по -

Т. Я - ко воз-ве-се- лил мя\_ є- си,

Б. Я - - - ко воз - - ве - се -

Д. Я - ко воз-ве-се- лил мя\_ є- си, Гос-по-ди, Гос - по -

А. ди, Гос-по - ди, воз - ве - се-лил, Гос - по -

Т. воз - ве - се - лил, воз - ве - се-лил, Гос - по -

Б. лил мя, я - ко воз-ве - се - лил мя\_ є- си,

Постає резонне запитання: хто ж кого наслідує в усіх наведених прикладах? Певні спільні риси, які виявляються в авторському підході до komponування текстів Святого Письма з метою вибудовування більш динамічної драматургії й відповідного до неї композиційно-тонального плану з ретельно продуманим розміщенням кульмінацій, схиляють до думки, що композитором, який свідомо працює в діалозі з обраною моделлю, щоразу є один і той самий автор – Степан Дегтярьов. У такому разі уможлиблюється більш безпосереднє спостереження над окремими сталими стилістичними авторськими уподобаннями, зокрема й у сфері хорового багатоголосся, яке є першорядним об'єктом нашої уваги.

До найголовніших типологічних ознак як підголоскового, так і кантового народнопісенного багатоголосся належить насамперед триголосний склад із чіткою фактурною субординацією голосів, яка простежується у їх диференційованості за функціями, тобто в розподілі на провідний, дублюючий та супровідний голоси, або, як кажуть народні виконавці, на голоси, один із яких «заспіває», другий «підспіває», а третій «басує». Вільний лінійно-поліфонічний рух голосів у народнопісенному багатоголоссі зумовлює їх нестабільну кількість. Підголоски, за класифікацією Л. Решетникова, розподіляються за функціями на дублюючий (втора), доповнюючий, ритмічно колоруючий, розвиваючий, контрастуючий та фоноутворюючий<sup>1</sup>. Рівнобіжність та еквіритмічність – дві найсуттєвіші типологічні ознаки українського народного багатоголосся<sup>2</sup> – спричиняють природне утворення паралелізмів досконалих інтервалів та тризвуків. Зіставлення народнопісенної поліфонії з професійною європейською системою контрапункту, за всіх докорінних відмінностей між ними, якщо і можливе, то у сфері не так влас-

---

<sup>1</sup> Докладніше див.: Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія : посіб. для студ. вищ. навч. муз. закладів. Вінниця : Нова книга, 2014. С. 356–358.

<sup>2</sup> Яценко Л. І. Українське народне багатоголосся. Київ : Вид-во Академії наук УРСР, 1962. С. 80, 130.

не імітаційного контрапункту, як контрапункту, у якому допускається подвоєння<sup>1</sup>. Ідеться про подвоєння у формі одночасного звучання початкового та похідного сполучень, оскільки саме у таких випадках терцієві подвоєння у рівнобіжному русі приводять до паралелізмів, з огляду на що прямий рух у цьому виді контрапункту забороняється.

Ненормативне три- та чотириголосся у двох наступних прикладах із концерту С. Дегтярьова «Благо єсть ісповідатися Господеві» стає цілком зрозумілим за умови уявлення його як основного двоголосся, яке звучить одночасно зі своїм похідним варіантом: у першому (триголосному) прикладі – із типовим для народного багатоголосся подвоєнням у верхню терцію верхнього голосу, у другому (чотириголосному) – із таким самим подвоєнням обох голосів (приклади 14, 15).

Приклад 14.

С. Дегтярьов.

Концерт «Благо єсть ісповідатися Господеві», І частина

Д. *[solo] [p]*  
і - пі - ти і - ме - ні, і пі - ти і - ме - ні Тво - є - му, Виш - (ній)

А. *[solo] [p]*  
і пі ти і - ме - ні, і пі - ти і - ме - ні Тво - є - му, Виш - (ній)

Б. *[solo] [p]*  
і пі ти і - ме - ні, і пі - ти і - ме - ні Тво - є - му, Виш - (ній)

<sup>1</sup> Із цього приводу Л. Ященко слушно зазначає: «Аналіз структури підголоскової поліфонії показує, що її формотворчі принципи докорінно відрізняються від принципів поліфонії класичної. В українських та російських поліфонічних піснях майже ніколи не застосовується ні імітаційне ведення голосів, ні сполучення різномірних мелодій <...> всі голоси одночасно розвивають і збагачують єдиний музичний образ» (Ященко Л. І. Українське народне багатоголосся. Київ: Вид-во Академії наук УРСР, 1962. С. 131).

С. Дегтярьов.

Концерт «Благо єсть ісповідатися Господеві», І частина

іс-ти-ну Тво-ю, і іс-ти-ну Тво-ю на вся-ку нош, на вся-ку нош  
ю і іс-ти-ну Тво-ю на вся-ку нош, на вся-ку нош

Як уже відзначалося, кожний хід недосконалими консонансами у прямому русі в початковому сполученні спричиняє в такому контрапункті утворення рівнобіжних квінт та октав у сполученні похідному. Уявне «зняття» голосів, умовно визначених як подвоєні, одразу зробить голосоведення відповідним до класичних норм. Додамо, що для стилів Д. Бортнянського і С. Дегтярьова характернішим є розгалуження верхньої пари голосів, тоді як для стилю А. Веделя типовим є вільне потовщення будь-якої теситурної пари. Розшарування чоловічих голосів викликає асоціації зі співоchoю традицією Києво-Печерської лаври.

Насамкінець відзначимо незвичний прийом звуконаслідування, використаний у розглядуваному концерті А. Веделя «Боже, приїдоша язиці в достояніє Твоє». Ідеться про розспіви у партії сопрано-соло на хоровому тлі – своєрідний «вокально-інструментальний» рефрен, який з'являється на межі розділів твору і сприймається як драматичний відіграш у дусі віртуозних пасажів бандури (а можливо, і кобзи).

Підсумовуючи викладені спостереження, ще раз наголосимо на значущості народнопісенної складової в усіх її різноманітних формах у духовно-музичних творах С. Дегтярьова та його сучасників. Отже, залучення методів неімітаційної поліфонії у загальний методологічний спектр аналізу означеного пласта творів дає змогу розширити уявлення про глибинні визначальні принципи хорового мислення українських композиторів класицистичної доби, і тому є вельми актуальним завданням сучасного вітчизняного музикознавства.

### Список використаних джерел

1. Герасимова-Персидская Н. А. Пародия в русско-украинской музыке XVIII века и ее связи с интермедийным театром // Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. С. 149–159.
2. [Демуцький П. Д.] Ліра і її мотиви / зібрав в Київщині П. Демуцький. Київ, 1907. 58 с.
3. Лисицын М. А. Предисловие // Историческая хрестоматия церковного пения под ред. свящ. М. А. Лисицына. Вып. I–VI. Санкт-Петербург : П. К. Селиверстов, Ценз. 1903. С. [I–V].
4. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посіб. ; до 100-річчя Нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.
5. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія : посіб. для студ. вищ. навч. муз. закладів. Вінниця : Нова книга, 2014. 512 с.
6. Яценко Л. І. Українське народне багатоголосся. Київ : Вид-во Академії наук УРСР, 1962. 236 с.
7. Gerassimowa-Persydska N. O. [Герасимова-Персидська Н. О.] Musik und Musikwissenschaft an der Wende einer Neuen Epoche [Музикознавство та нова парадигма] // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 80 : Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи : зб. наук. ст. Київ, 2009. С. 29–39.

**Наталія Беличенко. Українское народно-песенное многоголосие как фактор хорового мышления Степана Дегтярёва и его современников.** Рассмотрен вопрос воздействий украинской народно-песенной полифонии на музыкальный язык украинских композиторов второй половины XVIII – начала XIX вв. Осуществлён один из первых шагов в этом направлении путём обобщения компаративных наблюдений над полифоническими свойствами хоровой фактуры (в частности, подголосочным по сути голосоведением) на материале избранных духовных концертов Д. Бортнянского, С. Дегтярёва и А. Веделя. В результате сравнения одноимённых концертов Д. Бортнянского и С. Дегтярёва «Благо есть исповедатися Господеви» выявлено наличие в их кульминационных разделах общей глубинной элементарной структурной формулы в виде чередования функций первой и пятой ступеней на доминантовом органном пункте. Эту формулу предлагается рассматривать как скрытую бурдонную модель народно-песенного многоголосия – «протяжённую» в партитуре Д. Бортнянского или «репетиционную» в партитуре С. Дегтярёва (по терминологии И. Пяковского). Характерные ти-



пологические признаки этой модели выявлены также в напевах лирников. Выяснено, что ненормативное голосоведение в рассматриваемых концертах С. Дегтярёва становится понятным при представлении его как основного двухголосия, звучащего одновременно со своим производным вариантом – с удвоением в верхнюю терцию одного верхнего голоса или обоих голосов. Для стилей Д. Бортнянского и С. Дегтярёва более характерно разветвление верхней пары голосов, в то время как для стиля А. Веделя типично уплотнение любой тесситурной пары. Расслоение мужских голосов ассоциируется с певческой традицией Киево-Печерской лавры.

**Ключевые слова:** духовный концерт, народно-песенное многоголосие, неимитационная полифония, подголосочность, кант, бурдон.

**Natalia Belichenko. The Ukrainian Folk Singing Polyphony as a Factor of Choral Thinking of Stepan Degtiarev and His Contemporaries.** The issue of influences of the Ukrainian folk singing polyphony on the music styles of the Ukrainian composers of the second half of the 18<sup>th</sup> – early 19<sup>th</sup> centuries has been investigated. One of the first steps in this direction has been made. The comparative observations on the polyphonic properties of chorus texture (in particular, the voice leading, which is in effect the inner-voice) based on a study of selected sacred concertos by D. Bortniansky, S. Degtiarev and A. Vedel have been summarized. As a result of comparison of the cognominal concertos "Благо есть исповѣдаться Господеви" ("It is good to give thanks to the Lord") by D. Bortniansky and by S. Degtiarev, in the climax sections of the concertos, it has been revealed a common profound structural formula in the shape of alternating functions of the first and the fifth degrees on the dominant organ point. This formula has been proposed to be considered as a hidden bourdon model of the folk singing polyphony: the "continued" one in the score by D. Bortniansky, and the "repetition" one in the score by S. Degtiarev (according to I. Piaskovsky's terminology). The characteristic typological features of this model have been also discovered in the chants of the Ukrainian lyre players. It has been found that the non-standard voice leading in the S. Degtiarev's concertos under investigation becomes explicable while considering it as the main two-voice texture going with its derived variant: in duplication of one upper voice or both voices to the upper third. For the styles of D. Bortniansky and S. Degtiarev, the branching of the upper pair of voices is more characteristic, whereas for the style of A. Vedel, the branching of any tessitura pair is typical. The stratification of the male voices parts is associated with the singing tradition of the Kyiv-Pechersk monastery.

**Key words:** sacred concerto, folk singing polyphony, non-imitative polyphony, inner-voice texture, kant, bourdon.